

Winfried Kreutzer

AGUSTINA BESSA LUÍS, *OS MENINOS DE OURO*

Als 1983 *Os Meninos de Ouro* von Agustina Bessa Luís mit dem Großen Romanpreis der Associação Portuguesa de Escritores ausgezeichnet wurde - nach offensichtlich schwieriger Entscheidungsfindung¹, kandidierten doch u.a. auch Werke wie *Fado Alexandrino* von António Lobo Antunes und vor allem *Para Sempre* von Vergílio Ferreira -, galt dieser renommierte Preis wohl auch einem Oeuvre, das seit 40 Jahren in der portugiesischen Literaturszene präsent ist, wenn man auch nicht sagen kann, daß es sich den Haupttendenzen ihrer Entwicklung besonders bruchlos eingepaßt hätte. Als Agustina Bessa Luís 1948 mit *A Muralha* debütierte, wobei zwei Romane, die sie mit 16 Jahren schrieb, unveröffentlicht blieben, beherrschten noch der Psychologismus der *Presença* und ein weltanschaulich zum Teil äußerst doktrinäer, formal 'realistischer' Neorealismus, denen sich existentialistische Positionen beimischten, das zeitgenössische Romanschaffen. Ausnahmen bildeten in diesem Rahmen Nemésio mit *Mau Tempo no Canal* (1944) und Vergílio Ferreira.² Agustina Bessa Luís, so scheint uns, hat deutliche Spuren dieses Kontextes in ihrem Werk bewahrt, wenn auch im weiteren Verlauf Parallelen zu anderen Stilen erkennbar werden, etwa zu dem von Raul Brandão's Roman *Húmus* (1917). Dostojewski und Proust, die ebenfalls eingewirkt haben dürften, waren spätestens seit dem Presencismus in Portugal bekannt. Im gegebenen Kontext ungewöhnlich ist die Assimilation grundlegender ästhetischer Gedanken der deutschen Romantik.³ Ein allgemein anerkannter Erfolg war 1954 *A Sibila*, dessen Protagonistin Quina den Typus jener Figuren in Agustinas Werk eröffnet, die das Geheimnishaftes eines sich im Alltäglichen und im Rahmen eines bestimmten *genius loci* konkretisierenden Seins in der Zeit verkörpern, eine Thematik, zu der ab dem Zyklus *As Relações Humanas* (1964-1966) noch die Themenkomplexe der menschlichen Leidenschaft als existentielles Abenteuer und der Geschichte in ihrem Bezug zu Ideologie und Mythos treten⁴, eine Entwicklung, die sich ohne spektakuläre Brüche und Wendungen vollzieht und jene Ideenkonstanten aufbaut, in deren Rahmen wohl seit *As Pessoas Felizes*

1 Cf. "Sim, não, pode ser [Declarações de voto de Álvaro Salema, Maria de Glória Padraão, Óscar Lopes e David Mourão-Ferreira]", *Jornal de Letras* 4, n. 92 (10.4.1984) 4.

2 Álvaro Manuel Machado, *Agustina Bessa Luís. O Imaginário Total* (Lisboa, 1983) 41; 175.

3 Álvaro Manuel Machado, "Agustina Bessa Luís - da herança romântica a Marguerite Yourcenar", *Letras & Letras*, n. 12 (1.12.1988) 14.

4 Machado (1983) 80; Machado (1988) 15.

auch die Aktualität der April-Revolution bzw. ihre Vorgeschichte und ihre Folgentwicklung behandelt wird (*Crónica do Cruzado Osb.*, 1976; *As Fúrias*, 1977; *O Mosteiro*, 1980 und schließlich auch *Os Meninos de Ouro*). 'Unpolitisch' vor 1974, transzendiert Agustina Bessa Luís die politische Aktualität, indem sie sie in weiterer historischer Perspektive oder in ihren kollektivpsychologischen Manifestationen durchleuchtet und klassifiziert.⁵

Der Roman *Os Meninos de Ouro* schildert, in weitem Rückgriff auf die Familiengeschichte der Alba Pereira mit ihrer um 1860 im Douro-Gebiet hervortretenden prägenden Gründerfigur und "Patriarchin" Ana de Cales und unter Einbeziehung eines in der Folge weitgefächerten Familien- und Freundesspektrums die Geschichte der Ehe des José Matildes, seinerseits Abkömmling einer alten Familie aus Porto, mit Rosamaria Alba Pereira und das Scheitern ihrer Beziehung aufgrund der schon vor der April-Revolution 1974 eingeleiteten und sich danach realisierenden steilen politischen Karriere Josés, der, vor allem durch den intellektuellen Intriganten Farina manipuliert und beeinflusst, zu einer charismatischen Führerfigur aufgebaut wird. Rosamaria wie José Matildes wurzeln im sozialen und mentalen Raum der *Marca* am Douro, aus dem sich José Matildes löst, während Rosamaria ihm als Enkelin der Hipólita und ferne Reinkarnation der Ana de Cales verbunden bleibt und sich der neuen Lebensform widersetzt und verweigert. José Matildes' eheähnliche Liaison mit der urbanen, aber auch farblos konventionell wirkenden Marina ist sichtbarer Ausdruck seiner Persönlichkeitsentwicklung bzw. seines Authentizitätsverlustes. Seine Karriere endet mit seinem plötzlichen und spektakulären Tod. Parallel zum Niedergang und zur Auflösung des Clans der Matildes und Alba Pereira zeichnet sich der Aufstieg der charakterlich nicht weniger markant gezeichneten "Marcianos", der Familie Márcias, der organisationstüchtigen und energischen ehemaligen Köchin im Hause José Matildes', ab. - Den Hintergrund des sich auf individueller und historischer Ebene abspielenden Handlungsgeschehens bildet die Region, deren bürgerliche Kultur sich nie ganz von ihren bäuerlichen Fundamenten gelöst hat und deren *spiritus loci* als Verbindung von Landschaft und Geist ihrer Bewohner die "incomunicabilidade" (p. 16)⁶ dieser Kultur bedingt, eine Eigenschaft, die in der Darstellung des Romans negativ wie positiv konnotiert, letzteres vor allem in ihrer Verlängerung und Vertiefung in den Mythos der Ursprünge, der im Symbol der wilden Landschaft des Gerês und eines ihr kongenialen Denkens (p. 302), der *geresianas*, und der unscheinbaren Wildblume *Iris boissieri* den Anfang und den Schluß des Romans bildet. "Os meninos de ouro" bezeichnen eine der dominierenden sozialen Gruppen der Region, den einst von draußen gekommenen Kleinhändler, der reich und zum lokalen Potentaten geworden ist (p. 46), im weiteren Sprachgebrauch des Romans freilich wohl auch den vom Glück Begünstigten, den erfolgreichen, sich aber noch nicht am Ende seiner Karriere sehenden und weiterspekulierenden Arrivierten (pp. 46; 101; 106).

5 Zur Stellung Agustina Bessa Luís' im Rahmen der Thematisierung der Revolution von 1974 s. Eduardo Lourenço, "Literatura e Revolução", *Colóquio/Letras* n. 78 (III/1984) 9; 13.

6 Diese und folgende Seitenzahlen nach der Ausgabe *Os Meninos de Ouro*. Romance (Lisboa, Guimarães, 1983).

Formal charakterisiert sich der Roman durch das Vorwiegen konventioneller Erzählelemente, die freilich durchaus originell funktionierend in gewissem Sinn verfremdet erscheinen. Dies wird etwa angesichts des allgegenwärtigen, mit allen seinen traditionellen Attributen und Möglichkeiten ausgestatteten auktorialen Erzählers deutlich. Seine souveräne Willkür im Arrangieren von Personen und Ereignissen⁷, seine Tendenz, in langen essayhaften Einschaltungen sich nicht nur nicht mit Rücksicht auf Wohlwollen und Gefolgschaft des Lesers auf der Ebene eines als vernünftige *communis opinio* angenommenen Meinungsmittelmaßes zu bewegen, sondern den Leser z.B. in der Analyse und Einschätzung neuerer politischer Entwicklungen möglicherweise vor den Kopf zu stoßen (oder zu provozieren?), sein Auftreten als Ich in Aphorismen und Sentenzen und schließlich das Kommentieren des eigenen Erzählens (pp. 28; 276) lassen ihn als Kritik an einer Fiktion von Objektivität erscheinen, die, seit Flaubert gefordert und angestrebt, immer nur eine fiktive und fiktionale sein kann.

Daß der Erzähler in *Os Meninos de Ouro* letztlich doch ganz anders als der gemütvollte Erzähler des 18. oder 19. Jahrhunderts funktioniert, zeigt am deutlichsten sein Verhältnis zu den Figuren. Nicht nur weiß der Erzähler im ganz elementaren Sinne viel mehr als seine Figuren, nicht nur ist er klarsichtiger als sie, sondern er beurteilt sie auch gern aus einer Position der Überlegenheit und dies in der Regel nicht wohlwollend.⁸ In diesem Zusammenhang wäre die Frage zu stellen, ob die von Camilo in *Crónica do Cruzado Osb.* festgestellte, offensichtlicher Unfähigkeit des Autors zugeschriebene Uniformiertheit der Figuren, die Undifferenziertheit ihrer Sprache, die Ärmlichkeit und Künstlichkeit ihrer Dialoge, vor allem aber seine Neigung, ihnen Dimensionen zu geben, die der Leser fast nicht nachzuvollziehen vermag⁹, nicht eher Ausdruck dieser 'Grausamkeit'¹⁰ des Erzählers als technisches Unvermögen wäre. Als Beispiel für den genannten Befund mag in *Os Meninos de Ouro* die Gestalt José Matildes' stehen, der für das Leserbewußtsein merkwürdig 'leer' bleibt, ein Eindruck, der in ganz offensichtlich ironischem Kontrast zu der vom Erzähler immer wieder versicherten politischen Bedeutung dieser Figur, ihrer charismatischen Wirkung auf die Massen usw., die wir freilich nie erleben, steht. Konturierter, auch durch die Darstellung ihrer Gedankenwelt und ihrer charakterlichen und temperamentsmäßigen Originalität, und darum 'größer' erscheint die eigentliche Heldin, Rosamaria Alba Pereira. (Sofern dies nicht so erscheinen mag, ist dies vielleicht auch auf eine grundsätzlich von der Werteskala der Autorin abweichende Welthaltung des Lesers oder Kritikers zurückzuführen.)

Grundsätzlich kann man Camilos Feststellung, ein so massiv auftretender Erzähler müßte auf die Komplizität des Lesers rechnen können, zustimmen.¹¹ Es ist nun aber eine Tatsache, daß der auktoriale Erzähler weder die Hoffnungen auf

7 João Camilo, "Quelques aspects de la technique narrative du roman à la troisième personne. Deux exemples: Carlos de Oliveira et Agustina Bessa Luís", *Le Roman Portugais Contemporain* ..., Paris, Fondation Calouste Gulbenkian, 1984. pp. 220.

8 Camilo (1984) 223 f.

9 Camilo (1984) 234.

10 Mioara Caragera, "Agustina", *Letras & Letras* 2, n. 13 (1.1.1989) 4.

11 Camilo (1984) 224-225.

eventuelle Bestätigung eigener weltanschaulicher Positionen des wohl überwiegenden Teils der Leser noch die traditionellerweise an ihn gerichteten ästhetischen Ordnungserwartungen erfüllt. Er wird, neben seinen unübersehbaren Einschaltungen, gerade in diesem scheinbaren Ungenügen als Erzähler als fiktive und von keiner vorgeblichen Objektivität maskierte, letztlich willkürliche Instanz, greifbar. - Auf der Handlungsebene und im Bereich der Gestaltenkonfiguration könnte der Roman auf das traditionelle Grundmuster der Familiensaga zurückgreifen, die dem Leser Schritt für Schritt einen kohärenten Raum und eine (trotz gelegentlicher Unvorhersehbarkeiten) durch kausale Entwicklungen im Rahmen einer dialektischen Relation von Charakter und Moment bestimmte Abfolge von Ereignissen öffnet. Freilich wird die Erwartung auch hier enttäuscht. Zunächst folgt die Erzählung nicht der chronologischen Reihenfolge, sondern die Ereignisse werden in ihrer Abfolge durch die Erinnerung einer Figur oder überhaupt von der willkürlichen Freiheit des Erzählers bestimmt. Durch diesen Bruch zeitlicher Sukzession und erzählerischer Kohärenz bleiben die Einzelepisoden isoliert, organisieren sich nur vage zur Intrige und erfahren nicht selten durch die szenische Darstellung oder aber Resümierung durch den Erzähler eine ihrem 'natürlichen' Gewicht, ihrer dramatischen Ladung und ihrer eventuell entscheidenden Stellung innerhalb des Schicksals der Figuren nicht adäquat erscheinende Akzentuierung oder Abschwächung im Sinne des Erzählers. Die Szene wiederum wird nicht zur Darstellung handlungsentscheidender Momente, dramatischer Peripetien etc. benützt, sondern zur Illustrierung von Situationen undhaltungen bzw. zur parabelhaften Demonstration allgemeiner Wahrheiten.¹²

Gewissermaßen Kristallisationspunkt der Inkohärenzproblematik, vor allem des weitgehenden Fehlens kausaler Verknüpfungen, ist der von Agustina Bessa Luís selbst poetologisch problematisierte Begriff des "súbito".¹³ Agustina diagnostiziert bewußt den Gegensatz zwischen ihrem Romankonzept und dem Konstruktcharakter des realistischen Romans, dessen ideologischem A-priori sie die "assinatura indecifrável" des Seins, seine sich im "súbito" manifestierende Unkontrollierbarkeit und Geheimnishaftigkeit gegenüberstellt. Als Beispiel für dieses "súbito" mag in *Os Meninos de Ouro* Josés doch unerwartete persönliche Entwicklung im Zusammenhang mit seiner Krankheit stehen, die zur politischen Laufbahn führt, nachdem er zuvor aus der bewußten Überzeugung seiner geringen politischen und rednerischen Begabung (ausgerechnet sie wird seine spätere Stärke sein!) eine Bankkarriere eingeschlagen hatte.

Dem "súbito" als künstlerischem und ideologischem Prinzip entspricht die Lösung der dialektisch-einsichtigen Beziehung zwischen Handlung und Charakter, zwischen Existenz und Essenz¹⁴, die Vorliebe Agustinas für 'frenetische', merkwürdige und ungewöhnliche Charaktere - in *Os Meninos de Ouro* vor allem die Frauenfiguren - und die ständig verwendete, auch durch die gelegentliche Undurchsichtigkeit der chronologischen Struktur unterstützte Technik der *blancs*, der nicht

12 Carlos Garcia, "A indefectível coerência estético-filosófica do romance de Bessa Luís", *Vértice* 44, 436 (1984) 29.

13 Agustina Bessa Luís, *As Categorias* (Lisboa, 1970) pp. 300-301. Zit. Machado (1983) 93. Cf. Garcia (1984) 31.

14 Garcia (1984) 31-32.

erzählten Zeiträume. Sie wurde wohl von Flaubert zum ersten Mal systematisch eingesetzt, von Proust als eigene Technik erkannt und beschrieben und in der *Recherche* verwendet, wo sie dank des Ich-Erzählstandpunkts in hohem Maße plausibel wirkt. Die Kritik Garcias an diesem Verfahren, das seit Proust zu den Standardtechniken des modernen Romans gehört, ist möglicherweise durch seinen Einsatz im Zusammenhang mit einem "allwissenden" Erzähler motiviert, der hier einen wesentlichen Erwartungsanspruch nicht erfüllt.¹⁵ Inwieweit angesichts eines Verfahrens, in dem Charaktere als "manifestação simbólica ... de uma complexidade imensa de elementos heteróclitos sobrepostos no tempo"¹⁶ erscheinen, diese noch eine gewisse Konsistenz bewahren können, hängt von der Dosierung von Neuem und wiedererscheinendem Bekanntem und der Qualität, das heißt der plausiblen Vereinbarkeit der einzelnen erscheinenden Charakterzüge ab. Rosamaria z.B. bleibt, nachdem ihre Position im ersten Widerstand gegen Josés neuen Weg definiert ist, in all ihren Reaktionen plausibel, wobei ihre Haltung letztlich auch durch die mögliche Bezugnahme auf die Charaktere der Ana de Cales und der Großmutter Hipólita erklärbar wird. Weitgehend undurchschaubar bleibt José. Seine Wendung zur Politik erscheint zwar als Aspekt eines tiefergehenden Persönlichkeitswandels (pp. 58 f.; 120), dieser wird aber nicht näher begründet.¹⁷ Je weiter die Handlung voranschreitet, um so weniger erfährt der Leser - und sei es durch den Erzähler -, was in José vorgeht, umso mehr treten, wenn überhaupt, Kommentare anderer Figuren über ihn in den Vordergrund, die freilich Prestige und Karriere dieser Persönlichkeit kaum verstehbar machen. Nicht völlig durchschaubar, wenn auch erheblich transparenter als José, ist Mateus, der zum Teil als "Raisonneur" und Informant fungiert. Daneben enthält der Roman natürlich eine Reihe von Figuren, die zwar, etwa als Angehörige der Familie, der Kernfiguration nahestehen, deren Lebenskurve aber vor allem in Folge ihres nur punktuellen, oft einmaligen kurzen Auftretens fragmentarisch bleibt; dies gilt etwa für die Eltern Rosamarias, dies gilt für den plötzlich auftauchenden António Ignácio (p. 198 f.), dies gilt auch von jenem Freund Josés, von dem explizit gesagt wird, daß er der einzige Freund Josés sei, dessen Lebenslauf im Roman nicht dargestellt werde (p. 70). Mit dem Verzicht auf Darstellung des zeitlichen Fließens verliert sich auch der Eindruck eines globalen Bildes des jeweiligen sozialen Kontextes, sei es der zeitgenössischen Gesellschaft, sei es des engeren Umfeldes, etwa der Familie, um die Protagonisten. Weite Bereiche der Familie Alba Pereira bleiben ausgeklammert bzw. ihre Existenz wird dem Leser erst im Moment ihrer unvermuteten Erwähnung bewußt.

Desorientierend, ja gelegentlich irritierend wirken auch gewisse Erscheinungen auf sprachlicher Ebene. Neben geschliffenen Aphorismen, Bonmots und scharfen satirischen Situationsbeurteilungen¹⁸ findet sich eine gewisse Tendenz zur Verun-

15 Garcia (1984) 32.

16 Machado (1983) 189.

17 Hypothese im Roman pp. 123 f.; auch Machado (1983) 29.

18 Über Ruches Engagement in der Altenpflege: "Hipólita vivia, porém, precavida da solidão, que é o flagelo dos velhos. Ruche não a podia incluir na terceira idade, que ela manipulava com gloriosos resultados, fazendo a dançar e cantar e viajar em turmas, como colegas" (p. 301) - Mateus nach der Nachricht vom Tod Josés: "... partiu na mais

deutlichung und semantischer Indetermination im Wort- und Satzbereich. So stößt man immer wieder auf Sätze, die den Leser in die Irre gehen lassen, sei es im unerwarteten Spiel mit affektiven Valenzen des Sprachmaterials¹⁹, sei es im Kontext unerwarteter gedanklicher Wendungen in unklar werdenden Pronominalbezügen (pp. 121; 127-129), im ungewöhnlichen übertragenen Gebrauch abstrakter Begriffe im Rahmen eines konzeptuellen Kontexts (z.B. "explicação", p. 134; "vingança", p. 159), die die Aussage bis zur Unverständlichkeit verdunkeln können²⁰, barock und skurril anmutender Bilder (vgl. p. 233). Diese "prosa opulenta e cheia de adjetivos desencontrados", gleichzeitig aber "infinitesimal ... pela minúcia, pelo arrecadar dos segredos existenciais, pela fúria definitória a que a leva a sua penetrante intuição"²¹ darf als wichtiges Element des unverkennbar originellen Stils der Romane Agustina Bessa Luís' gelten.

Wie der traditionelle Roman erfaßt auch der Roman Agustina Bessa Luís' "Welt" in mehreren Bereichen, hier gewissermaßen konzentrischen Kreisen, verbindet sie und stellt Entwicklungen und Schicksale dar. Das Geschehen situiert sich in einer Region, die in ihrer Eigenart, ihrer spezifischen topographisch-sozialen Prägung den Ursprung - man ist versucht, zu sagen: den Mutterboden - jener Konfiguration bildet, in der sich der Konflikt im engeren Sinn abspielen soll. Der Norden Portugals, speziell die *Marca*, wird in ihrer wirtschaftlichen und sozialen Struktur, vor allem den beherrschenden Klassen, aber auch in ihrem spezifischen, zu Pragmatismus, Unbeweglichkeit, Abgrenzung nach Außen und Privatismus im Inneren tendierenden Regionalgeist vorgestellt (pp. 15-16). Das Douro-Gebiet ist die Ursprungsregion der Familie Alba Pereira, in der freilich regionale Gebundenheit und bewahrendes Temperament eine durchaus eigenartige Verbindung mit Energie und Dynamik eingegangen sind (cf. die Darstellung Hipólitas, *ibid.*, und den Spitznamen "os Assanhados"). Immer noch paradigmatisch für Wertempfinden und Identitätsgefühl der aktuellen Familie ist die Ahnin Ana de Cales, die es um die Mitte des vergangenen Jahrhunderts aus bescheidenen Anfängen zur Kapitalistin und einer der beherrschenden Figuren der Region gebracht hatte.

Der nächstengere Kreis der Konfiguration zeigt jene vier bis fünf Protagonisten, zwischen denen die eigentliche Handlung abrollt, deren persönliche Beziehungen, private Geschichte und mentale Entwicklungen die Handlung des Romans sind. Mehr als die vordergründig 'realen' Umstände interessiert dabei der Reflex, den sie in der Existenz des einzelnen erzeugen: Von José Matildes etwa erfährt man kaum Details seines konkreten politischen Werdegangs oder auch nur seiner tatsächlichen Stellung als Staatsmann, Parteichef o.ä. Immerhin wird das Leben der Protagonisten in seinen wesentlichen Daten, auch Jahresangaben, einigermaßen überschaubar. Die zeitgenössische politische Aktualität nach dem 25. April 1974 wird ebenfalls vor

interessante das disposições: aquela em que não se sofre, mas que, no entanto, nos dá os direitos ao sofrimento e sua respeitabilidade" (p. 306).

19 Caragera (1989) 4.

20 Camilo (1984) pp. 226 f., zitiert einige Sätze aus *Crónica do Cruzado Osb.*, die zumindest in ihrer aus dem Kontext genommenen Präsentation schlichtweg galimatiesk anmuten.

21 João Maia, "Bessa Luís, um 'caso' da literatura portuguesa", *Brotéria* 111, 5 (XI/1980) 449.

allem in ihrer Stimmungslage erfaßt. Eine durch die Revolution erzeugte Atmosphäre gelegentlich fast halluzinatorischer Erwartung, die Eröffnung von Karriere-möglichkeiten für sich rasch der neuen Situation anpassende Aufsteiger aus einfachen Verhältnissen, das Lavieren und Intrigieren opportunistischer Intellektueller, die im Windschatten von Führergestalten sich möglichst weit oben eine Nische zu erobern suchen, ein Klima sozialen Interesses und Mitgefühls, etwa für die Alten, dessen Grenzen zu grotesker Betriebsamkeit und neuer Bevormundung freilich fließend sind, ein System neuer Beziehungen, das sich z. T. in Anlehnung an alte soziale Mechanismen und Strukturen und in Symbiose mit ihnen entwickelt - dies ist der Raum, in dem sich José Matildes bewegt.

Der diese Welt strukturierende Konflikt ist durch die Opposition "authentisch" vs. "inauthentisch", "essencial" vs. "não-essencial" umschreibbar, eine Opposition, die definitorisch und begrifflich kaum präziser formulierbar scheint, die aber in der Realisierung in Handlung und Figuren konkretisiert und differenziert wird. Am exemplarischsten wird sie im Konflikt zwischen Rosamaria und José Matildes faßbar. Dieser ist nicht primär sentimentaler Art. Ihre Ehe baute von vornherein auf 'Interessen' im weitesten Sinne des Wortes auf, darunter materiellen Erwägungen, dem Bedürfnis nach menschlicher Sicherheit und bürgerlicher Ordnung, in deren Rahmen ein Leben planbar wird, der Erfüllung gewisser Rollenvorstellungen (z.B. Rosamarias billigende Akzeptierung, ja Erwartung viriler Dominanz, die José erfüllt; cf. p. 199). Unsentimental ist auch Rosamarias Reaktion angesichts einer fundamentalen Fremdheit, die Mann und Frau in verschiedenen "Zeiten", d.h. in weitgehend verschiedenen Interessenbereichen, leben läßt (p. 123) und die das gute Einverständnis in der Ehe nicht gefährdet, wird diese doch nicht von Leidenschaft getragen, sondern von einer tiefinnersten Überzeugung von der Ordnung der Dinge, dem Respekt vor dem, was als natürlich und essentiell empfunden wird, vor allem dem "círculo perfeito da interioridade humana" (p. 123) und der Offenheit für das Außergewöhnliche (ibid.), die durch die Integrität der Familie, die Präsenz und das Ausgefülltsein der in ihr existierenden Rollen, Überschaubarkeit und unentfremdete Unmittelbarkeit garantiert werden. Als Rosamaria diesen "círculo perfeito da interioridade humana" durch die sich abzeichnende politische Karriere José's bedroht sieht, beginnt ihr Widerstand.

Embora de maneira talvez grosseira, ela compreendia que o tempo mundano é repartido em infinitas actividades desairosas que impedem o recolhimento e a gravidade para com a própria alma. Ela não receava ser abandonada ... (p. 123).

Sie kämpft um und für diese Integrität, die für sie in der Unmittelbarkeit des Wesentlichen liegt, auch im Interesse José's. Als ihre Strategie, sich bei gesellschaftlichen Anlässen als ungeeignete Ehefrau eines angehenden Karrierepolitikers zu erweisen und ihn dadurch von seinem Unternehmen abzubringen, scheitert, verweigert sie trotz Entfremdung und Trennung von José, von dem sie sich in einem schmerzhaften Prozeß gefühlsmäßig löst, die Scheidung. Eine Schlüsselszene ist der Besuch Mateus', der Rosamaria zur Einwilligung in die Scheidung von José bewegen möchte. Sie empfängt ihn in der Küche.

No fundo, ela não queria uma vida de responsabilidades cultas, e via-se, pela sua ativa e franca maneira de agir naquela cozinha modelo, que José e os seus programas políticos não lhe interessavam. A identidade, como forma de constituição

narcísica, não era para ela uma preocupação; e se não largava mão de José era porque o colocava ao nível da sua provisão, o espólio integral em que o símbolo afectivo estava representado, mas que não considerava como objecto de amor (p. 297).

In einfacher Umgebung, mit den unmittelbaren Besorgungen der Existenzsicherung beschäftigt, spricht sie, deren Mut zur "vulgaridade" Farina selbst bereits als Geistesform (und nicht als Lücke) diagnostiziert hat (pp. 139 f.), explizit ihr Credo der einfachen Dinge aus, das die Betrachtungen anlässlich der Trauerfeiern für José ein wenig später noch unterstreichen werden (p. 310). Zur Ruhe gekommen, ist sie schließlich glücklich, keinem Zwang zu bestimmten Haltungen und Positionsnahmen mehr zu unterliegen (p. 170), frei zu sein für die "reconciliação consigo própria e para a qual o casamento não era o meio" (p. 195).

Gerade in ihrer Ähnlichkeit mit der Ahnin Ana de Cales, die sie in entscheidenden Momenten ihres Lebens vor sich zu sehen geglaubt hatte (pp. 143 f.; 290), und mit der sie Bodenständigkeit, Einfachheit, Selbstbewußtsein und Effizienz, Freiheit von der tiefeingewurzelten, in Tabubereichen der Seele wurzelnden Angst der Frauen, vom Mann verlassen zu werden ("Ele deixa-te ficar", p. 137), eine nüchterne Sicht menschlicher Beziehungen, das "algo de deseducado das almas raras" (p. 290), das bei Rosamaria zum Kult des Essentiellen und Unmittelbaren geworden ist, verbindet, fällt sie, die schon durch ihre Erziehung bei der Großmutter einen unkonventionellen Sozialisationsprozeß durchlaufen hat, nicht einer nur bürgerlichen, an lediglich gesellschaftlich gesetzten und eben weitgehend inauthentischen Werten orientierten Existenz anheim und gewinnt Verbindung zum Endsymbol des Romans, der unberührten, vom Menschen unabhängig lebenden Natur, die die "unbewohnbaren" Gedanken (p. 302), die "geresianas", inspiriert.

Auch José Matildes zeigt in seiner vorpolitischen Phase Merkmale einer 'authentischen' Existenz, z.B. die "disponibilidade para o extraordinário" (p. 123; cf. p. 310), die später nur noch sporadisch aufscheinen werden, (z.B. das prägende Kindheitserlebnis des "pinheiro chorão", p. 269). Sein Weg in Inauthentizität ("Ela percebia que em política nada do que é essencial é essencial." p. 200) - selbst als Politiker ist er mehr Objekt als Subjekt - und Selbstverlust findet im gewissermaßen öffentlichen Schauspiel seines Todes und in der Inszenierung seiner Trauerfeier ihren abschließenden emblematischen Ausdruck.

Farina als Typus des absolut opportunistischen und zynischen Intellektuellen, dessen Ende ihn freilich als doch 'betroffen' entlarvt und der Komik nicht entbehrt, und andererseits Mateus repräsentieren neben den Hauptprotagonisten Stufen fast absoluter Inauthentizität - man denke an Farinas obsessives Zitieren von Swift - bzw. einer offenbar konfliktlosen Verbindung von kosmopolitischer Urbanität und provinzieller Verwurzelung.

Formal abgehoben durch den lyrischen Ton, aber auch die Platzierung an den Anfang und das Ende des Schlußkapitels, steht die Betrachtung über die "geresianas" und das Symbol der *Iris boissieri*. Was bedeuten sie? Der naturmythische Raum, der hinter dem Geschehen des Romans erscheint und der durch das *Gerês* und die blaue Wildblume symbolisiert wird, ist ein Sein, das zum einen das ganz Andere ist ("Aqui não há personagens, há só uma confiança que se pode descobrir com a raiz da vida. Não está Ana de Cales ... E também não estão as casas ..." p. 314), das zum

anderen freilich in die menschliche Existenz, auch in ihrer Geschichtlichkeit, hineinragt. Schon die unscheinbare *Iris boissieri*, die an Stellen wächst, die begehbar sind, ist ein Hinweis, den die Erde uns gibt zum Erhalt unserer eigenen menschlichen Natur: "Os antigos espaços exercem um encanto que torna de pedra os que passam. Se não virem debaixo dos seus pés a *Iris boissieri*, para sempre se reúnem à matéria geresiana; que contém o enigma, mas não as palavras" (p. 276). Sie ist gleichzeitig der Blick der Natur selbst, "que a terra ergue das suas profundzas e que nos empresta para que os segredos novos nos sejam apontados. Pois é a terra quem nos persuade aos caminhos que ela tem ainda invioláveis" (p. 314). Die Natur ist offensichtlich nicht nur das Andere, sondern der Mensch wird von ihr auch auf den Wegen, die er gern (als seine eigene Geschichte) der Natur entgegensetzt, geleitet. Natur und Geschichte treffen sich hier - "Velha amiga que é a terra" (p. 315) -, und das impliziert auch der diskrete Hinweis auf die Landschaft Nordportugals als Wurzel und Wiege der "cidade" und ihrer Kultur, hier der portugiesischen. Die Verbindung dieser Bereiche vollzieht sich in dem kaum konzeptuell definierbaren Begriff der "geresianas". Sie bezeichnen Ideen bzw. ein Denken, das nicht "produto da insistência da relação com objectos e pessoas" (p. 315) ist, sondern die ursprüngliche Zeit, in der "die Seele mit der Ewigkeit lebt." Seinsvertrauen, das einerseits noch in den letzten Zeilen des Romans im serenem Bild einer nachhumanen Welt erscheint, in der das Symbol der weiterexistierenden Wildblume das Humanum klaglos verloren gibt, und das andererseits als "geresianisches" Denken in die menschliche Zeit und Gesellschaft hineinragt. Der "Marciano" Martinho, ein Charakter, dessen Originalität unter dem Mantel seiner "mediocridade" immer unerkannt bleiben wird, wird mit den "ideias geresianas" und der Waldblume, die für eine neue Kultur steht (p. 271) in Verbindung gebracht, wobei sich die Aussage explizit und ironisch von der zeitgenössischen Apokalyptik absetzt. Als "personagens geresianas" muß man in diesem Sinne wohl auch Ana de Cales, Hipólita und Rosamaria sehen, deren Leben in anderen Kategorien als den im herkömmlichen Verständnis als Konvention und Nonkonformismus erscheinenden verlief, insofern sie aber an beiden Anteil hatten, dies im Rahmen einer "Natur" geschah, die Erwerbsinn, eine gewisse Ordnung, auch den Widerstand gegen Unerwünschtes, auch das Planen und Projektieren - Rosamarias "obstinação calculista" (p. 123) - als eben menschliche Variante ihrer selbst legitimierte. 'Natur-verhaftet' sind diese Figuren aber vor allem in ihrem selbstverständlichen Verfolgen von Authentizität, im Tun des "essencial".

Inwieweit ist *Os Meninos de Ouro* ein moderner Roman? Maria Alzira Seixo nennt vier Hauptcharakteristika des modernen portugiesischen Romans: die Ausweitung seiner Thematik, besonders im politischen Bereich und im Zusammenhang mit dem 25. April, die "diversidade da composição" und die Bezugnahme auf unterschiedliche 'Ästhetiken', und die Vorliebe für Diskurse, die von vornherein ein 'nichtrealistisches' Wirklichkeitskonzept vertreten, wie das Phantastische und die "Gattungen der ersten Person".²²

Im Hinblick auf die Thematik folgt der Roman der aktualistischen Tendenz, wobei freilich von vornherein eine ungewöhnliche Akzentsetzung spürbar wird: Es fehlt weitgehend der explizite Bezug auf die "matéria histórica", etwa in der Nennung von durch Daten und Namen belegbaren Fakten, trotz des impliziten Bezugs

22 "Ficção", *Colóquio/Letras*, n. 78 (III/1984) 42.

auf die Person des 1980 tödlich verunglückten Premierministers Francisco de Sá Carneiro.²³ In der starken Psychologisierung des Erzählens spitzt sich die Frage nach dem Ort des Subjekts in der Geschichte auf den Zusammenprall zweier Lebenskonzepte zu, dem des Authentischen und dem der Inauthentizität, der Entfremdung usw. Typisch für den modernen Roman ist auch die Einbeziehung des Mythos²⁴, der hier als Natur- oder Seinsmythos freilich nicht kritisiert wird - dies geschieht aber sehr wohl mit dem historischen Mythos des "Super-Lusiada"²⁵ -, sondern der, Aktualität und Individualität transzendierend, von dem sprechen soll, was in letzter Instanz noch Sinn zu stiften vermag.

Bei der Frage nach dem Konservatismus der Autorin ist eine vorschnelle Einordnung in kommode Schemata unangebracht. Agustina Bessa Luís' Konservatismus ist nicht zuletzt eine Denk- und Lebensform, die eine gewisse *pietas* vor dem Vergangenen und Vergehenden kennzeichnet und für die das Fließen der Zeit nicht nur Gewinn, sondern auch Verlust bedeutet.²⁶ Angesichts von Figuren wie José Matildes und Farina einerseits und Rosamaria, Hipólita und Ana de Cales andererseits und in der Zentrierung auf das Authentische nuanciert sich "das Konservative" und beschreiben die griffigen Klassifizierungen Figuren und Haltungen nicht mehr adäquat.

Im formalen Bereich muß die Stellung von *Os Meninos de Ouro* zwischen modernem und traditionellem Paradigma differenziert gesehen werden. Eine Kritik wie die João Camilos, die stillschweigend das Romanparadigma des 19. Jahrhunderts als ästhetische Elle anlegt, ist zwar nicht in dem, was sie konstatiert, wohl aber in dem, was sie als Unvermögen kritisiert, fragwürdig.²⁷ Der Roman nähert sich, nicht zuletzt in seiner Verwendung traditioneller Erzählelemente, doch den Postulaten der modernen Narrativik an: Die Dominanz des auktorialen Erzählers - in ihrer Exzessivität deutlich Indiz der "valorização da escrita"²⁸ - gibt Raum für das Erscheinen deutlich unterscheidbarer Register, der "Pluralisierung des Diskurses", realisiert aber darüber hinaus den für den modernen Roman postulierten Primat des Subjektiven, auch in der bereitwilligen Einbeziehung von lyrischem und reflexivem Diskurs. Ein Erzählerbewußtsein, das sich nicht einsinnig diachron durch die Ereignisse bewegen muß, sondern nach den Möglichkeiten synchroner Verfügbarkeit mit ihnen verfährt,²⁹ fragmentarisiert das Geschehen. Bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang auch eine Sprachgebung, die gelegentlich kryptisch wirkt. Als ästheti-

23 Dieser Bezug ist im Text nirgends explizit angesprochen, wird aber aufgrund von Handlungsparallelen von Kritik und Publikum allgemein als gegeben gesehen.

24 Cf. Jorge Fernandes da Silveira, "O bom romance português", *Jornal de Letras* 5, n. 148 (7.5.1985) p. 3.

25 Cf. Eduardo Lourenço, *O Labirinto da Saudade, psicanálise mítica do destino português* (L., 1978).

26 Cf. Interview mit José Manuel da Nóbrega, "Agustina Bessa Luís: A religião da escrita", *Jornal de Letras* 6, n. 221 (29.9.1986) 2-4; Agustina Bessa Luís, "Agustina por Agustina", *Jornal de Letras* 6, n. 207 (23.6.1986) 12-13.

27 Op. cit.

28 Seixo (1984) 42.

29 Caragera (1989) 4.

sche Systeme überlagern sich in *Os Meninos de Ouro* das Paradigma des klassischen Realismus und eine sich Proust annähernde Ästhetik.

Thema des Romans ist das Authentische, die Suche nach ihm und seine Bewahrung, seine Definition und die Darstellung seines Verlustes. Der Verzicht auf ein apriorisches Erzählmodell und der Versuch, das Undurchsichtige und das plötzliche Aufscheinen von Sinn darzustellen, führen zu einer Struktur, in der die diskursiv-essayistische Komponente und das Symbol in seinem engeren Sinn, d.h. nicht die Allegorie, sich gegenseitig erhellen oder in dunklem Sinne semantisieren.